

## **Auge und Landschaft.**

Von Richard Kraemer.

Wenn der Idyllenzeichner Salomon Geßner 1770 in einem „Brief über Landschaftsmalerei“ die Schwierigkeiten seiner künstlerischen Anfänge bekennt und sagt, daß sein Auge zunächst noch nicht geübt war, „die Natur wie ein Gemälde“ zu betrachten, so meint er damit offenbar nicht eine Unzulänglichkeit seines anatomisch-optischen Apparates, sondern ein Sehen anderer Art; und wenn Paul Brandt seiner vergleichenden Kunstgeschichte den Titel „Sehen und Erkennen“ gibt, so sind ganz bewußt zwei Funktionen auseinandergehalten, die verschieden repräsentiert sind und sich doch immer zu einer Leistung verbinden müssen, nicht nur bei der Betrachtung von Kunstwerken, sondern, wie es Geßner fühlte, gegenüber den Dingen der Umwelt überhaupt. Die reine Wahrnehmung der Außenweltreize, wie sie optisch, akustisch, taktil usw. durch die Pforten unserer Sinnesorgane in uns hineinstreben, dient uns wenig ohne eine Weiterleitung zu differenzierteren Verarbeitungsstellen. Der Sinnesreiz allein führt noch nicht direkt zu einem Erkennen und Verstehen dessen, was er anbietet, er sei denn durch mehrere Schaltstellen gegangen und habe die der Seele eigene Anpassungs- und Umformungskraft erfahren. So stellt sich uns auf jedem Sinnesgebiet die Wanderung und Wirkung der Reize als ein mehrphasisches Geschehen dar.

Das Auge ist nur der Anfang des Sehens. „Brechende Medien“, wie Hornhaut und Linse (auf eine genauere anatomisch-physiologische Darstellung muß hier verzichtet werden) leiten den optischen Reiz nach innen. Auch die Netzhaut „sieht“ noch nicht. Sie spaltet nur das Ankommende nach grob optischen Qualitäten auf. So ist das Auge, wie eine Camera, lediglich ein aufnehmender Apparat. Nach der Weiterleitung durch den Sehnerv und die Sehstrahlung gelangt der Reiz an seine erste Projektionsstelle im Ge-

hirn, an die Sehrinde im Hinterhauptslappen, die sich durch einen besonderen Zellaufbau deutlich von allen anderen Hirnarealen unterscheidet. Man spricht mit Recht von einer Projektion, denn die Bilder der Außenwelt legen sich dort, zwar örtlich vertauscht aber projektionsgerecht, nieder. Hier entsteht zuerst auf dem ganzen Wege wieder ein reales Bild. Aber auch dieses Sehen genügt noch nicht. Denn wir nehmen wohl wahr, aber wir erkennen nicht. Hörte das Sehen hier auf, dann wäre die Welt uns ewig fremd und die Dinge kämen uns vor wie nie gesehen, wie fremde Schriftzeichen etwa, deren Gestalt und Farbe wir vielleicht beschreiben könnten, die wir aber erst dann erkennend sehen, wenn sie uns etwas bedeuten, wenn sie einen Sinn hergeben, wenn sich Bild und Begriff zu einem Ganzen verbinden. Deshalb benötigen wir zum vollendeten, qualifizierten Sehen noch eine Stufe, noch eine Phase. Angrenzend an die Sehrinde, aber auch entfernter davon, liegen Hirnrindenstellen, die als übergeordnete Zentren funktionieren und es ermöglichen, daß unser Sehen zum Erkennen wird. Hier bekommen die Gegenstände ihre Bedeutung und ihre Zuordnung. Hier geschieht der Schritt vom Physischen zum Psychischen. Erst aus der unversehrten Funktion und dem gehörigen Zusammenspiel dieser drei Stellen kann das entstehen, was wir so gemeinhin „Sehen“ nennen.

Das Auge dient als optischer Apparat nur zum Aufnehmen der Bilder, die Hirnrinde ist der wahrnehmende, die übergeordneten Hirnzentren aber sind der erkennende, der gnostische Apparat. Das Sehen des Menschen, vollzieht es sich recht und mit Erfolg, ist also, wie die Leistung anderer Sinnesorgane natürlich auch, gnostisch.

Das Wissen von diesen Dingen hat sich sehr wesentlich an der Kenntnis der Störungen gebildet, die an der oder jener Stelle dieses Systems auftreten können. Fällt der optische Apparat aus (Modellversuch: Schließen der Augenlider), so sind wir augenblind. Wir sehen nichts, weil nichts nach Innen weitergeleitet wird. Jedoch die optischen Erinnerungsbilder, falls sie vorhanden sind, bleiben erhalten. Das „innere Sehen“ ist intakt. Fällt die Sehrinde aus, so entsteht die Rindenblindheit; auch hier ist der Mensch blind. Die optischen Bilder finden keinen Niederschlag mehr. Doch ist die Blindheit meist keine totale. Denn der Verlust der ganzen Sehrinde

würde eine so massive Hirnzerstörung voraussetzen, daß sie mit dem Fortbestand des Lebens nur in den seltensten Fällen vereinbar ist. Das Gesichtsfeld erleidet in der Regel nur örtliche Einengungen (Modellversuch: Scheuklappen- oder Fernglassehen). Dazu machen noch eine Anzahl anderer Symptome die Sehrindenstörungen zu einer sehr viel komplizierteren Angelegenheit, als es die einfache Augenblindheit ist. Nachlassen der Sehschärfe, Verlust des Farbensehens, formale Ungenauigkeiten, optische Reizerscheinungen und, was sehr merkwürdig ist, ein Fehlen von Selbsterkenntnis für diese Mängel, können sich einmischen. Das qualifizierte, gnostische, das Erkennungssehen wird erst gestört, wenn die Funktion jener Rindenareale leidet, die der anatomischen Sehrinde räumlich neben-, physiologisch übergeordnet sind. Bei dem Verlust der hier repräsentierten Fähigkeiten spricht man von optischer Agnosie oder Seelenblindheit. Die Gegenstände werden zwar gesehen, aber nicht erkannt. Bei gröberen Störungen dieser Art kann die gesamte, optisch faßbare Umwelt ihre Bedeutung verlieren und dem Menschen so fremd sein wie etwas nie Gesehenes. In gelinderen Graden kennen wir aber auch eine physiologische Seelenblindheit (bewegen wir uns in der phylogenetischen Reihe auf niedrigere Tierformen zu, so wird die Verfügbarkeit über solche Funktionen auch immer geringer), nämlich Gegenständen gegenüber, für die wir noch keine Begriffe haben, etwa bei der Ansicht fremder Schriftbilder, exotischer Kultgegenstände, oder sonst fremder und ungewohnter Dinge. Auch wird von den Möglichkeiten mehrdeutiger, bekannter Bilder gewöhnlich nur eine erfaßt und den anderen gegenüber ist man optisch agnostisch. Von zwei Gegenständen wird der vertraute eher, der benötigte rascher erkannt. Der Stand der Gnosis richtet sich nach Fähigkeit und Bedarf. Daraus folgt, daß wir nicht nur überhaupt gnostisch, sondern immer auch mit dem Maßstab unserer jeweiligen Gnosis sehen, was wir an der besonderen Bildsamkeit des erkennenden Sehens für die Zwecke bestimmter Berufe gut zu verstehen vermögen.

Es gibt nach allem kein absolutes Wirklichkeitssehen. Die Welt, die unser Auge einläßt, wird nur auswahlweise aufgenommen und dieses Vermögen bestimmt, ob etwas davon uns mehr oder weniger „in die Augen springt“, was sich damit als ein pars-pro-toto-Aus-

druck entpuppt. Bei einem Vexierbild etwa sehen wir zunächst nur Geläufiges und erst Suche und Übung wird uns das Gefragte sichtbar machen. Auch bei ganz einfachen Figuren ist es schon so: Nehmen wir ein durch seine zwei Diagonalen gefeldertes Quadrat. Der eine sieht vier Dreiecke, der andere zwei sanduhrförmige Gebilde, die senkrecht aufeinanderstehen, für den nächsten wird die äußere Umrahmung das Bestimmende sein, dem vierten kann das Ganze wie eine in eine Ebene projizierte Pyramide vorkommen. Jeder aber sieht, indem er das eine erkennt, nicht das andere; für dieses ist er dann agnostisch oder seelenblind.

Was schon bei so einfachen Formen sinnfällig gemacht werden kann, gilt in noch viel höherem Maße von komplexen Gegenständen. Nehmen wir, um rasch zu dem großen Modellversuch unseres Themas zu kommen, gleich die Landschaft. Ihre verschiedene malerische Formung im Laufe der Zeiten läßt sich als Ausdruck des jeweiligen gnostischen Vermögens erkennen; oder anders: Eine historisch-psychologische Betrachtung der Landschaftsmalerei wird zugleich zu einer kleinen Kulturgeschichte der Gnosis.

Im folgenden kann es sich nun nur um eine umrißhafte Skizzierung dieser Dinge handeln, wobei psychologisch-gnostische Gesichtspunkte maßgebend sein sollen, nicht aber kunsthistorische oder kunstkritische.

Die Landschaft war als Begriff nicht schon immer da. Sie mußte „entdeckt“ werden. Wer sie nicht kennt, sieht sie nicht. Sie kann erst dann „gesehen“ werden, wenn sich ihr Begriffe zuordnen, wenn sich bestimmte Vorstellungen und Empfindungen regelmäßig mit ihrer Wahrnehmung verknüpfen und wenn nicht nur Einzelheiten aufgenommen werden, sondern Totalimpressionen möglich sind.

Genau so mußte einmal, was viel früher geschah, der menschliche Körper als Ganzes „entdeckt“ werden (siehe darüber auch: Snell, die Entdeckung des europäischen Geistes usw.), genau so wurden andere Gegenstände der realen Welt, der Wissenschaften und Künste „entdeckt“ und „eingesehen“, als nämlich die Gnosis des Menschen, fähig dazu war und das alles benötigte. Solche Einsichten können aber auch wieder verlorengehen.

Wie hat sich nun das Erkennen der Landschaft entwickelt? Sicher nicht vom Ästhetischen her. Das ist eine späte Stufe. Die Dinge der Umwelt werden uns viel früher, zunächst durch Distanz und durch Gegensatz, bewußt. Damit beginnt alles höher qualifizierte Sehen. Weiterhin müssen Gegenstände mit Gefühlsgehalten belegt werden. Erst wenn die Landschaft beseelt wird, wenn eine Magie in sie übertragen wird, wenn sie zur Person geworden ist, dann ist sie reif für ein gnostisches Erfassen. Zeitlich war die Entdeckung der Landschaft also erst möglich, als das Mittelalter zu Ende ging und die bis dahin allein herrschende Mensch-Gottspannung zu einer Mensch-Weltspannung wurde. Erst die Verschiebung des kultischen Schwerpunktes — das wahre *signum finis* für das Mittelalter — ermöglichte die Landschaftsmalerei. Bis dahin suchen wir sie vergeblich.

Ähnliche Verhältnisse bestehen räumlich und individuell. Der Mensch, der nahe der Landschaft aufwächst und lebt, dem sie ein Bestandteil seines Alltags ist, der in vorwiegend ökonomischen Beziehungen zu ihr steht, dem also Distanz und Gegensatz fehlen, sieht sie nicht und hat kein gnostisches Organ für sie. So haben weder der Südländer noch der Bauer im allgemeinen ein „Auge“ für die Landschaft und die ersten Landschaftsmaler (das Wort „Landschaftsmaler“ kommt zuerst in einer Schrift Albrecht Dürers vor) treten nördlich der Alpen auf.

Die Gnosis für die Landschaft ist also etwas Spätes und sie ist nichts Allgemeines. Es wird sich weiter zeigen, daß sie nichts Stationäres, Fixes ist. Der gnostische Teil der Psyche ist durchaus elastisch und verletzbar. Dies teilt er mit allen höheren psychischen Funktionen.

Für einen Blick auf die Entwicklung des Landschaftsbildes steht uns nur aus unserem eignen abendländischen Kulturkreis genügend Faßbares und Anschauliches zur Verfügung. Die Malerei der Antike ist so gut wie völlig untergegangen. Einige noch erhaltene Wandmalereien des 1. vorchristlichen Jahrhunderts lassen eine recht großzügige landschaftliche Komposition erkennen und erlauben die Vermutung, daß gegen Ende des antiken Kulturkreises die Landschaft zu einem guten Teil eingesehen wurde. Doch sind die Anhaltspunkte für verbindliche Schlüsse zu gering. Bei den

vollständiger uns überkommenen Ergebnissen der Dichtkunst muß allerdings auffallen, daß auch hier Landschaftsschilderungen nur den späteren Epochen möglich waren. So dürfen wir doch wohl für die damalige Zeit die ungefähre Vorzeichnung einer Entwicklung vermuten, die sich innerhalb unserer Kunstgeschichte noch viel deutlicher abhebt.

Wie jeder große eigene Kulturkreis, so übernahm auch unser abendländischer nicht die Möglichkeiten und Fertigkeiten des zerstörten älteren, sondern fing von vorne an. Die frühe mittelalterliche Kunst kennt die Landschaftsmalerei überhaupt nicht. Wohl tauchen bald in den Gemälden Einzelelemente der Landschaft auf, doch im Vordergrund steht bei weitem das Göttliche, überhaupt das Religiöse und der Mensch, soweit ihn dieses angeht. Das Landschaftliche bleibt noch durchaus Folie, Beiwerk, Hintergrund, Kulisse, Teilstück der Szene und tritt auch zunächst mit dem Hauptmotiv noch keineswegs in eine zwingende Verbindung. Ab und zu erscheint ein Stück Landschaft gegensätzlich, gewissermaßen als Frau Welt, zur Unirdischkeit der Hauptszene. Nur langsam wagt man, die Figuren in die Landschaft hinein zu stellen. Nach und nach erst fließt diese in den Vordergrund der Tafeln und Fresken hinein. Auch bleiben Gegenstände der Natur zu einer Zeit, als die Kunst der Reproduktion dem Menschen gegenüber durchaus porträtfähig geworden war, in der Darstellung noch weit zurück. Hilflosigkeit und Verzeichnung auf diesem Gebiet stehen in überraschendem Gegensatz zu den erfolgreichen Bemühungen um die menschliche Gestalt und verraten die noch wenig entwickelte Gnosis auf diesem Gebiet. Man sehe sich die Bizarrerie des Gebirgshintergrundes auf Leonardos Mona Lisa und anderen zeitgenössischen Gemälden an! Spät erst wurde die Landschaft porträtfähig und in diesem Sinne Gegenstand der Kunst. Das erste deutliche Beispiel ist der Hintergrund des Fischzugs Petri von Konrad Witz, gemalt 1466. Hier ist ein Ausschnitt aus den Gestaden des Genfer Sees verwendet, der dank seines getreuen Konterfeis heute noch zu identifizieren ist. Aber es ist zu bemerken, daß diese frühe Landschaftsmalerei, im altbayerischen Raum etwa Rueland Früeauf, noch durchaus handwerklich gestaltet und keine Deutung gibt. Diese schulende Vorstufe war jedoch unerläßlich und schon die

Bereitschaft, profane Motive derart wichtig zu nehmen, kündigt das Abrücken von den Gepflogenheiten des Mittelalters. Auch die reine Gebrauchskunst, der im 15. Jahrhundert beliebten Kalendarien und Stundenbücher, des sehr schönen des Herzogs von Berry z. B., verhalf zur technischen Vervollkommnung der neuen Thematik.

Zu Beginn der neuen Zeit sehen wir diese tastenden Beziehungen zur profanen Umwelt rasch sich verbreitern und festigen. Wie so oft am Anfang eines Neuen hellstrahlend ein Licht aufscheint, das verheißungsvoll späteren Glanz schon vorherschenkt, so leuchtet zu Beginn aller Landschaftsmalerei der Name Albrecht Altdorfer. Seine Donaulandschaften enthalten alles schon im Kern, was spätere Generationen in der Landschaft sehen. Sie zeigen ein hohes Maß von Einfühlung und Einsicht in das, was uns, nach Jahrhunderten, die Landschaft geworden ist. Man spricht von einem Aufkommen des Naturgefühls zu jener Zeit. Doch ist diese Erklärung zu ungenügend. Vor allem die Lösung der bisherigen mittelalterlichen Bindungen, die revolutionäre Entwicklung zum Individualismus hin, das Zurücktreten der alten Probleme zugunsten neu auftauchender, nochmals: eine Verschiebung des kulturellen Schwerpunktes hat es ermöglicht, das Auge — und damit die Gnosis — auf die Dinge der Umwelt einzustellen. Die Weitung des inneren Gesichtskreises muß als maßgeblicher angesehen werden denn die des äußeren, die als Begleiterscheinung der Entdeckungen, der Reformation, der Renaissance zu verzeichnen ist. Die direkten Einwirkungen dieser dreifachen Umwälzung auf die darstellende Kunst sind zunächst verhältnismäßig gering. Das Eindringen in die Landschaft geschah immer noch langsam. Die neue reiche Motivauswahl scheint zunächst mehr zu verwirren als anzuregen. Das gnostische Sehen versagte besonders gegenüber dem Exotischen noch. Bei dem Johannes auf Patmos des Hans Burgkmair etwa ist die Landschaft nur soweit eingesehen, als sie der mitteleuropäischen nachgebildet ist. Die fremdländischen Elemente sind noch nicht verarbeitet. Die heimischen Gegenden allerdings werden, wie es die Blätter Albrecht Dürers und Wolf Hubers erweisen, zusehends vertrauter.

Auf der anfänglichen Höhe hielt die Landschaftsmalerei sich nicht. Verständlicherweise entwickelte sich das gnostische Ver-

mögen der Allgemeinheit für diese Gegenstände langsamer. Da war es gut, daß, gewissermaßen als eine zweite handwerklich schulende Stufe, sich in Gestalt der großen Ära des Kupferstiches und der Radierungen ein retardierendes Moment einschob, das, indem der Kontur vor der Tönung berücksichtigt wurde, die technisch-zeichnerischen Voraussetzungen für das Nächste schuf.

Zu einem symphonialen Zusammenklang und einer allgemeinen Entfaltung der bildenden Künste kam es erst in der Zeit des Barock, als tatsächlich eine kaum je sonst erreichte Einheitlichkeit der schöpferischen Kraft bestand und hohe Leistungen, angefangen von der Gartenbaukunst bis zur sacralen Architektur, von der Vignette bis zum monumentalen malerischen Entwurf, vom künstlerischen Handwerk bis zur Großplastik die rasche Bemächtigung einer Welt reicher Stoffe anzeigen.

Auch in dieser Zeit sehen wir der gemalten Landschaft noch immer ein Stadium der Entdeckung an. Dem ganzen Zugriff des menschlichen Sehens hat sie sich noch nicht erschlossen. Sie ist noch weitgehend unbetretbar, sei es, daß eine ins Heroisch-klassische stilisierende Richtung, wie bei Claude Lorrain, vorliegt, sei es, daß Phantastik und Umdüsterung, wie auf Bildern Adam Elsheimers und Jacob Ruysdaels uns seltsam berühren. Auch schleicht sich in die Gemälde anderer, etwa Rembrandts, wohl mitverursacht durch das Erlebnis des dreißigjährigen Krieges, ein moderig-makabrer, ruinöser Zug. Jedoch ist ganz im Gegensatz zu den Bildern des Mittelalters die menschliche Figur zur oft unwichtigen Staffage geworden, zur Seite gedrängt oder im Bilde fast verschwindend.

Der schwere heroische Schritt des Hochbarock verniedlicht sich erst, als das Rokoko die Interieurs wichtig werden läßt. So verlieren sich die Künste nicht nur architektonisch, sondern auch malerisch an die Innenausstattung, und das Arkadisch-idyllisch-ge-lante gewinnt für einige Zeit die Überhand.

Ein neues gnostisches Element bringen die Niederländer mit ihrem besonders realistischen Sehen. Rubens führt zum erstenmal mit seiner Heimkehr vom Felde eine Art ökonomischer Landschaftsbetrachtung vor.



Die Epoche der sog. klassischen Landschaftsmalerei, weniger ausgebreitet und groß im Vergleich zur Zeit vorher und nachher, bringt eine Verfeinerung der Formen und eine Aufhellung der Farben, zugleich eine strengere Linienführung, wohl vielfach angeregt durch die zweite, Winckelmannsche, Renaissance, fördert aber gnostisch kaum Neues. Sie ist zu sehr von der Absicht mitbestimmt, das als Klassisch-ideal Angesehene vor allem formal zum Ausdruck kommen zu lassen. So schleppen diese Bilder eine gewisse Starre des Faltenwurfs mit sich, die sie bis heute dem allgemeinen Empfinden etwas ferner stehen lassen.

Nun die Zeit der Romantik! Hier wird die Landschaft zum erstenmal und vollendet Selbstzweck. Höchste Einsichten in ihr Wesen sind gewonnen. Die unendliche Landschaft wird gesehen. Auf die menschliche Staffage kann ganz verzichtet werden. Nach der Sprengung der bis dahin im ganzen immer noch vorhanden gewesenen abendländischen Einheit des Erlebens durch die französische Revolution, vermochte es die Malerei, noch einmal zu einer einheitlichen Schweise zu gelangen, was sich am erregendsten in ihrer Darstellung der Landschaft dokumentiert. Zugleich geriet der malerischen Reproduktive eine so hohe Perfektion, daß eine Steigerung nicht mehr erfolgte und sehr rasch die Ablösung durch die Mittel der technischen Reproduktion auf den Plan trat.

In der romantischen Landschaftsdarstellung kann man wirklich den Höhepunkt der gnostischen Fähigkeiten auf diesem Gebiet sehen, wie ja auch diese Art der Landschaftsbetrachtung bis auf den heutigen Tag noch die allgemein bestimmende ist. Woher noch diese letzte, wunderbare Einheitlichkeit des Stiles? Sie wird dann klar, wenn wir verstehen, daß Romantik Abschied ist, Abschied vor einer neuen, kommenden Zeit mit lauter ideologischen Divergenzen, Abschied zeitlich vom Mittelalter, thematisch von der Mythe, und räumlich von der Landschaft. Halten wir uns die janusartige Stellung dieser Epoche vor Augen, so werden die hohen Einsichten begreiflich, die sie besaß. Kein Stil entwickelt sich mehr in der Folge. Es kommt eine Ära vielfältiger Versuche, die bis heute dauert. Aber es ist mehr verwirrende Menge, als beglückender Reichtum. Darin ist eine Schwächung des gnostischen Vermögens zu sehen.

Bei einem Versuch, die Strebungen auf ein Neues hin übersichtlich zu machen, kann man zwei hauptsächliche Richtungen erkennen, wobei allerdings die einzelnen Wege sich überschneiden können.

Zum ersten gibt es eine Gruppe konservativ-konstruktiver Versuche, die mit Verwendung der bisherigen gnostischen Elemente arbeiten. Dazu gehören der naturalistische Versuch, dessen Wurzeln, besonders bei den Niederländern, zeitlich schon tiefer liegen. Er führt über den Impressionismus zur neuen Sachlichkeit. Hier verliert sich vor Einzelheiten oft die Totalimpression, wie überhaupt ein wachsender Mangel an kultischen und magischen Gehalten die Ansprechbarkeit einschränkt. Oft kommt es dann nur zur schematischen Abschilderung, zum „landschaftlichen Tatsachenbericht“. Auch alles, was epigonal-imitatorisch, — meist als späte oder neue Romantik — auftritt, zählt in diese Gruppe. Weiter ist hier das Stilisieren zu nennen, der Hang zum Dekorativen, zu Manierismen, der schließlich zum Plakatesken oder Pretiösen verführt. Von da ist nur ein kleiner Schritt zur reinen Reproduktion. Auch hier macht sich ein Verlust an Totalität störend bemerkbar. Das Eingehen auf massen-psychologische Bedürfnisse gefährdet in hohem Maße die Originalität. Die Methode der Begriffserweiterung, schon verwandt mit der nächsten Gruppe, kommt mit der reinen Landschaft, die ja auch an sich durch die Perfektion der Technik immer mehr eingeengt wird, nicht mehr aus. Die Schilderung der Großstadtlandschaft, der technischen Landschaft, wird versucht. Schließlich sind die neuen Techniken selbst nicht zu vergessen, allen voran die Photographie. Solche Darstellungsarten werden immer an der Spannung zwischen objektiv-apparativem und subjektiv-gnostischem Sehen leiden.

Die zweite große Gruppe ist nicht konservativ und sucht neue gnostische Elemente einzuführen. Die bisherigen Stadien dieser Versuche treten jedoch eher destruktiv als schöpferisch in die Erscheinung. Sie erweisen noch ersichtlicher ein allgemachtes Abhandenkommen des bisherigen Landschaftsempfindens, wobei im einzelnen nicht immer deutlich wird, ob es ein ungewollter Verlust oder ein ausgesprochener Verzicht ist. Eine Anpassung an das zunehmende Schwinden dessen, was bisher als die Schönheit dieser

Welt galt, ist zuzugestehen. Damit bieten sich hier auch wirklich der optischen Gnosis neue Möglichkeiten. Doch verhindern das Vielerlei und die Unzulänglichkeiten dieser Anfänge noch die Sicht auf eine deutliche Linie. Hier wäre zu nennen der expressionistisch-analytische Versuch, der die Auflösung der einzelnen Formelemente und manchmal nur Aphorismen zur Landschaft bringt, die abgekürzte Aussageweise, die immer nur als späte Frucht der Kulturen reift. Dann trifft man auf den surrealistisch-phantastischen Kreis, der eine Auffüllung der Motivik durch heterogene Elemente erstrebt und die Grenzen des Optischen zu anderen Gebieten fließend werden läßt. Weiter wird eine neue Thematik eingeführt. Die exotische Landschaft, Meer, Hochgebirge (wobei zu bemerken ist, daß die Gnosis für das Hochgebirge sich tatsächlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Goethe besaß sie noch nicht. Man vergleiche nur die Unanschaulichkeiten seiner Schweizer Reise mit der hohen Präzision seiner Schilderungen aus Italien) geben das Modell und es entwickelt sich ein Spezialistentum selektiver Nachbildner, das oft in die Massenproduktion und an die Marktmalerei gerät. Schließlich wird eine affektive Sättigung versucht und damit Vergrößerung erreicht, eine Auffüllung mit bestimmten Gefühlsgehalten, wobei die Landschaft oft nur als Vorwand dient. So werden Bereicherungen angestrebt aufs Nationale, aufs Atmosphärisch-klimatische und sogar auf abseitige, der menschlichen Affektsphäre entstammende Tönungen hin. Wie bei bestimmten Richtungen der ersten Gruppe, liegt auch hier das Abgleiten in Sentimentalität, Kitsch und Kolportage bedenklich nahe.

Betrachtung der Landschaft und die Landschaft selbst sehen wir in stetigem Wandel begriffen. Aus den beiderseitigen Wechselbeziehungen entsteht die Gestaltung des gnostisch Gesehenen. Die Kunststile lassen sich so auch als eine Sache des gnostischen Sehens erklären. Nun ist es verständlich, daß die Einheitlichkeit von Kultur und Stil ein einheitliches Sehen im Sinne von Erkennen voraussetzt. Das schließt in sich, daß wir einen neuen, sich durchsetzenden Stil der Kunst nicht ohne eine neue allgemeine Sehweise erwarten dürfen. Die Situation unserer Zeit mahnt allerdings zur Vorsicht bei der Stellung einer kulturpsychologischen Prognose.